

*O Melodrama e o Naturalismo em La Terra Trema**

Yanet Aguilera

Doutoranda em Filosofia pela Universidade de São Paulo.

Quando se diz que um filme é um melodrama, a intenção, confessada ou não, é quase sempre a desvalorização artística desse filme. Entretanto, este menosprezo da crítica especializada sempre vem acompanhado por um indiscutível êxito de público. Melodramático tem geralmente o sentido de "piegas", é aquilo que apela rasteiramente para a sensibilidade do espectador com o objetivo de comovê-lo até as lágrimas. Mas, quando surge pela primeira vez, na França do século XVIII, a palavra melodrama caracterizava algo a mais do que estas banais generalidades.

O melodrama é considerado um dos filhos do drama burguês, que revolucionou a cena teatral europeia no século XVIII. Este último repete, em um certo sentido, a estrutura estabelecida pelo drama: a pedagogia, o maniqueísmo, a busca da emoção do espectador, a troca das personagens aristocratas por "pessoas comuns"¹, a cotidianização da linguagem etc. Mas, como o melodrama "multiplica os *coups de théâtre* mais gratuitos e as aventuras mais pungentes"², acaba mostrando uma outra influência: a do "romance *noir* e do gênero frenético cultivado na França por Charles

* Este texto é originalmente uma dissertação apresentada como trabalho de aproveitamento para um curso de pós-graduação ministrado pela Profa. Dra. Mariarosaria Fabris. Gostaria que fosse lido como um plano de leitura a ser aprofundado.

¹ O que houve, num primeiro momento, foi uma substituição do nobre pelo burguês; entretanto, pouco depois apareceriam personagens pequenas-burguesas, ou seja, pessoas comuns.

² LIOURE, M. *Le Drame de Diderot a Ionesco*. Paris, Armand Colin, 1973, p. 55.

Nodier”³. Por esta conjugação de tradições, o melodrama é considerado como “um drama de grande espetáculo”⁴ com a intenção de criar um “clima favorável aos efeitos de terror”⁵. Todas estas características fazem do gênero um precursor direto do drama romântico.

A diferença entre o drama burguês e o melodrama aparece na intensificação que este último faz do maniqueísmo, e porque, conseqüentemente, deixa em segundo plano a cotidianização da cena teatral – a representação de pessoas comuns, o uso da linguagem cotidiana etc. E o binômio bom e mau, que caracteriza o melodrama, será o ponto de referência de um processo de identificação muito maior que no drama burguês.

Em *Histoires des Larmes*⁶, Anne Vincent-Buffault chega a sugerir que o melodrama se desenvolve em sintonia com a “atualidade”. Buffault usa uma apreciação que Nodier⁷ faz de Pixérécourt – um dos principais autores melodramáticos do século XVIII –, para insinuar que o gênero nasce em plena sintonia com sua época. Nodier explica o êxito deste dramaturgo por meio da “adequação entre a intensidade dramática de seus melodramas e o que viveram os homens da Revolução que tinham feito na rua ‘o maior drama da história’”⁸. Desta maneira, é possível que os excessos do melodrama possam ser pensados, em um certo sentido, pela relação direta que o gênero estabelece com a crise e as convulsões do momento em que surgiu.

É sabido que no cinema o melodrama é largamente aceito. O gênero percorre toda a história do cinema. Já está presente em *O Nascimento de uma Nação* e continua até hoje popular, tanto para o público quanto para um grande número de cineastas. Em *The Melodramatic Imagination*⁹, Peter Brooks sugere que, no cinema mudo, o

³ LIOURE, *op. cit.* Como se sabe, Nodier é influenciado por escritores ingleses como Anne Raddcliff e Byron.

⁴ *Id., ibidem.* Os cenários abandonam a cena familiar burguesa para se tornarem fantásticos: ruínas solitárias, florestas sombrias etc.

⁵ *Id., ibidem.*

⁶ VINCENT-BUFFAULT, A. *Histoire des Larmes*. Paris, Ed. Rivages, 1986, p. 127.

⁷ Nodier prefaciou um grande número dos melodramas de Pixérécourt.

⁸ VINCENT-BUFFAULT, *op. cit.*, p. 127.

⁹ BROOKS, P. *The Melodramatic Imagination*. Yale University Press, 1995.

melodrama não é uma escolha acidental, já que este cinema necessitaria dos efeitos expressivos contidos na cena melodramática.

Mas é com o neo-realismo italiano que o melodrama parece adquirir uma densidade e complexidade que parecia não fazer parte do gênero, dada a banalização que sofrera na cena cinematográfica.

O neo-realismo italiano, que é considerado como um momento revolucionário da cena cinematográfica (assim como o drama foi para a cena teatral), sempre desenvolveu uma narrativa melodramática. Embora obras-primas do neo-realismo — *Roma, Cidade Aberta, Paisá, Ladrões de Bicicleta, Umberto D.*, entre outros — sejam claramente melodramas, não se pode negar que este gênero permaneceu visto com muita suspeita. Giorgio Tinazzi afirma que o "melodrama foi um ponto de encontro comum" dos filmes neo-realistas, mas logo depois acrescenta que se trata de "um encontro parcial e mesmo espúrio"¹⁰.

O melodrama, um gênero já gasto e desvalorizado, só poderia ser considerado um incômodo "primo pobre" diante das novidades que se apontavam na cena do neo-realismo. Uma das principais riquezas deste cinema, segundo André Bazin, é que seus filmes são "já de início reportagens reconstituídas"¹¹. Estas ficções-documentários são construídas a partir de vários elementos: a temática social ancorada em cenários que dão sempre a idéia de serem locações, a improvisação que se reconhece na forma de filmar, a combinação recorrente de atores profissionais e não-profissionais, o aspecto inacabado da narrativa etc.¹² Daí que "o cinema italiano se caracterize sobretudo pela sua adesão à atualidade"¹³, isto é, pela ligação com o seu tempo¹⁴.

O neo-realismo italiano foi longamente analisado, são inúmeros os trabalhos que se dedicaram a examinar os diversos aspectos que constituíram este cinema. Porém, uma de suas partes obscuras e intocadas é justamente a sua ligação com o melodrama. Devido ao menosprezo pelo gênero (que não é de todo injustificado),

¹⁰ TINAZZI, G. & ZANCAN, M. (org). *Cinema e Letteratura del Neorealismo*. Veneza, Marsilio Editori, 1983, p. 26.

¹¹ BAZIN, A. *Qu'Est-ce que le Cinéma?* Paris, Les Éditions du Cerf, 1987, p. 263.

¹² Cf. *id.*, *ibid.*, p. 267.

¹³ *Id.*, *ibidem*.

¹⁴ Assim, como se vê, poder-se-ia fazer um paralelo entre esta qualidade do neo-realismo e o próprio melodrama (pelo menos no momento em que ele surge), pois ambos podem ser lidos através de suas ligações com a atualidade.

talvez se tenha esquecido uma parte relevante deste movimento cinematográfico. De um lado, não fica muito claro se o papel do melodrama no neo-realismo se restringe apenas ao aspecto negativo. De outro, seria necessário analisar como ele foi trabalhado nestes filmes, visto que suas histórias não são os "melôs" amorosos e romanescos habituais no cinema, havendo claramente um outro tratamento dramático da história.

Em *Roma, Cidade Aberta*, por exemplo, o par romântico não é o centro da história. Ou ainda, aspecto talvez mais importante, não há um maniqueísmo tão radical, pois personagens como a namorada do intelectual e o nazista arrependido fogem da divisão habitual entre os bons e os maus. Há, portanto, um certo distanciamento em relação à radical polarização entre bom e mau que, segundo Brooks, é a característica fundamental do melodrama desde suas origens¹⁵. Brooks, que encara o melodrama dentro do universo da moralidade, vê na insistência da dicotomia bom e mau uma forma de explicitar ou tornar "legíveis" os valores que estão por trás do maniqueísmo. Parece, então, que *Roma, Cidade Aberta*, se não rompe com o universo moral, pelo menos o deixa fora do primeiro plano.

Certamente o melodrama no neo-realismo italiano é um assunto complexo, cujo caminho ainda precisa ser trilhado e longamente trabalhado. Ciente disto, gostaria apenas de tocar em algumas questões relativas ao tema na breve análise que farei a seguir de *La Terra Trema*, de Luchino Visconti¹⁶.

Como se sabe, *La Terra Trema* é uma adaptação livre de *I Malavoglia*, de Verga¹⁷. Diz-se que o filme faria parte de uma trilogia sobre os deserdados da terra, que Visconti não chegou a concluir¹⁸.

¹⁵ Para este estudioso, o melodrama, desde a época de seu surgimento, no contexto da Revolução Francesa, "tornou-se o principal modo de descobrir, demonstrar e tornar operacional o universo moral essencial numa era pós-sagrada". BROOKS, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶ André Bazin vê em *La Terra Trema* uma mistura de realismo e esteticismo: "as imagens de *La Terra Trema* realizam o paradoxo e a façanha de integrar ao realismo documental de *Farrabique* o realismo estético de *Citizen Kane*". Por tudo isto, Bazin considera que este filme, se "não [é] superior a *Paisá* ou a *Caccia Trágica* (...) pelo menos tem o mérito de ultrapassá-los historicamente". Ainda segundo este crítico, "com Visconti o neo-realismo italiano de 1946 é, em mais de um ponto, ultrapassado". BAZIN, *op. cit.*, p. 263-91.

¹⁷ Um trabalho que desenvolve amplamente a relação entre o neo-realismo italiano e a literatura italiana do século XIX é *Dai Telefoni Bianchi al Neorealismo*, de Massimo Mida e Lorenzo Quaglietti. Roma, Ed. Laterza, 1990.

O enredo de Verga se concentra na vida do povoado de Acitrezza, na Sicília. Os protagonistas são os Malavoglia, uma família média de pescadores. Com o desejo de melhorar de vida, o patriarca do clã Malavoglia decide fazer um empréstimo. Adversidades financeiras, aliadas ao comportamento sovina e interesseiro dos ricos da região, provocam uma série de desgraças na família. Num desenlace fortemente sexualizado, detalha-se minuciosamente tanto o ambiente quanto a queda social da família, para finalmente se mostrar a degradação física e moral de quase todas as personagens da narrativa.

Verga, um dos mais notórios naturalistas italianos, cumpre à risca, neste romance, o método do naturalismo. A minúcia e apego ao detalhe vão construindo o estilo descritivo tão caro ao naturalismo. Em *Le Roman Expérimental*, Émile Zola sustenta que a tarefa do romancista é "apenas a de um observador que constata os fatos"¹⁹. Com efeito, a descrição leva a elaborar uma estrutura narrativa que deixa de lado a ação dramática propriamente dita, pois o excesso de detalhes impede a configuração da síntese dramática²⁰. Haveria, assim, uma desdramatização da história. Em *I Malavoglia*, a descrição parece conferir ao narrador uma espécie de neutralidade: aparentemente, ele não participa, não emite nenhum juízo de valor, apenas parece descrever "fatos".

Porém, a imparcialidade do observador está comprometida, pois o naturalismo entende como descrição "um estado do meio ambiente que determina e completa o homem"²¹. Na lógica da estrutura dramática se insere um determinismo fisiológico, que não exclui uma visão moralizante, pois se trata de trazer à tona a "besta" que habita o homem.

A desdramatização, a suposta imparcialidade narrativa e principalmente o determinismo fisiológico têm como efeitos imediatos uma exclusão de todo processo de identificação entre as personagens e o leitor: as personagens fortes são todas, por assim dizer, negativas, e as positivas são apresentadas como fracas e impotentes.

¹⁸ Um dos filmes trataria dos camponeses e o outro dos mineiros. Introdução de Francesco Rossi para o roteiro *La Terra Trema*. Bologna, Capelli Editore, 1977.

¹⁹ ZOLA, E. *Le Roman Expérimental*. Paris, Garnier Flammarion, 1971, p. 139.

²⁰ As melhores sínteses dramáticas pressupõem uma subordinação precisa e econômica das cenas.

²¹ ZOLA, *op. cit.*, p. 232: "Cessamos de estar nas graças literárias de uma descrição em belo estilo; estamos no estudo exato do mundo exterior que corresponde aos estados interiores das personagens".

De fato, subtrai-se calculadamente o que Zola chama de "personagem simpática". Pois esta é vista como "o tipo ideal de bons e belos sentimentos, sempre tirado do mesmo molde, verdadeiro símbolo, personificação hierática fora de toda observação verdadeira"²². Contudo, este convencionalismo da "personagem simpática" é substituído pelo convencionalismo do determinismo fisiológico, isto é, as personagens naturalistas são sempre negativas, porque se trata de buscar, nelas, uma doença qualquer.

O determinismo fisiológico tem como pressuposto a exclusão de qualquer olhar indulgente sobre o destino das personagens. Desta maneira, a narrativa naturalista quase sempre tem um desfecho trágico. Entretanto, ela se diferencia da tragédia, porque a desgraça naturalista não é o resultado das forças do destino, mas uma conseqüência lógica da combinação do meio ambiente e da natureza ou caráter das personagens. Tudo isto acaba criando um clima exacerbadamente mórbido, visto que a contemplação da desgraça alheia se torna quase uma idéia fixa²³.

A beleza das imagens de *La Terra Trema* valeu a Visconti uma acusação de esteticismo. Os seus longos e vagarosos planos contribuem ainda mais para marcar a plasticidade das imagens²⁴. Na primeira seqüência do filme, os movimentos laterais da câmera mostram os contornos de algumas ruas no tom cinza de lusco-fusco da madrugada e terminam num longo plano geral e fixo do porto do povoado. Este efeito plástico é acrescido pelas imagens, no final da seqüência, dos faróis acesos dos barcos.

A estrutura da primeira seqüência se repete constantemente – movimentos de câmeras que terminam em longos planos gerais fixos, geralmente marítimos, onde se privilegiam a composição de linhas e a cromática do quadro.

Esta plasticidade da imagem, reforçada pela longa duração dos planos fixos, impõe um certo distanciamento com relação à trama (principalmente, até a metade

²² ZOLA, *Le Roman Expérimental*, p. 160.

²³ Como se sabe, o naturalismo não pode ser reduzido ao determinismo fisiológico. A complexidade da narrativa naturalista vai além desta ingenuidade cientificista. Ao enfatizar o fisiologismo em *I Malavoglia*, não pretendi, de modo algum, reduzir o romance ao esquema cientificista; apenas usei-o como estratégia argumentativa para relativizar a pretensão de imparcialidade do narrador naturalista.

²⁴ Os vagarosos planos longos e descrição têm em comum o fato de fugirem da síntese dramática, onde tudo acontece em função da ação.



do filme, antes da tempestade). Tudo isto contribui para a diluição da ação dramática. Por esta razão, a sua história é bastante simplificada: é o relato de uma tentativa – fracassada e punida – de melhorar as condições de vida da população de pescadores de Accitrezza.

Mas, além da desdramatização, há uma clara pretensão de construir uma neutralidade narrativa através do letreiro que Visconti introduz já no início do filme.

Letreiro: “Os fatos representados neste filme aconteceram na Itália, precisamente na Sicília, em Acitrezza, que se encontra no mar Jônico a pouca distância de Catânia. (...) As casas, as estradas, as barcas, o mar são de Acitrezza. Todos os atores do filme foram escolhidos entre os habitantes do lugar: pescadores, garotas, trabalhadores braçais, pedreiros, atacadistas de peixes.”²⁵

A pretensão a uma veracidade narrativa é reforçada também pelo argumento de que as pessoas que participam do filme representam o mesmo papel que desempenham na vida real. O filme é apresentado como um documentário reconstituído. A idéia de imparcialidade já está, portanto, colocada logo no início da fita.

Além disso, em *La Terra Trema* as desgraças vão se sucedendo umas após as outras, sem deixar nenhum alívio para o espectador. À perda do barco seguem-se a perda da casa, a transformação do segundo irmão em contrabandista, a prostituição da irmã, a fome e, finalmente, a humilhação pública da família. Acresce-se à desdramatização e à neutralidade, a sucessão vertiginosa de desgraças que transformam o espectador em uma espécie de cúmplice da contemplação do clima exacerbado e mórbido, que nos deixa próximos do aparato naturalista descrito há pouco.

Entretanto, é possível encontrar, em *La Terra Trema*, vários elementos que nos levam a pensar numa outra direção, em um certo sentido oposta a esse registro naturalista.

Por exemplo, a voz *over* se apresenta num primeiro momento como uma espécie de mediação entre o filme e o espectador. Esta intermediação fica evidente pelo fato de a voz *over* expressar-se em italiano e não no dialeto siciliano das personagens. Entretanto, a mediação não é fator de desdramatização nem de distanciamento; ao contrário, ela se opõe ao tom de imparcialidade do começo do filme. A voz *over* é participativa, posiciona-se declaradamente a favor ou contra os acontecimentos, opina, faz julgamentos morais. Eu diria mais, impõe um sentido às imagens do filme,

²⁵ VISCONTI, *op. cit.*

que pela ênfase na plasticidade pareciam furtar-se a ser portadoras de alguma significação dramática.

Voz over: "O mar é amargo como disse Lúcia, também o trabalho é amargo, se o ganho é todo comido pelos atacadistas. Os jornaleiros são os que têm de reparar as redes e todos os danos que o mar cada noite faz às barcas. Todos os gastos recaem sobre as costas dos pescadores, enquanto os atacadistas se arriscam sem fadiga para comprar por nada o peixe que custou tanto suor."²⁶

Às vezes estes *partis-pris* têm como fundo o porto ou paisagens vazias, sem nenhuma personagem ou figurante dentro do quadro.

Se prestarmos atenção, é possível notar que as intervenções da voz *over*, no decorrer do filme, vão se tornando cada vez mais patéticas.

Voz over: "Doze horas de fadiga nos ossos e não se trouxe para casa nem sequer o suficiente para não morrer de fome. Não obstante, as redes saíram cheias. E o pensamento por não ter ganho o suficiente envenenará ainda as poucas horas de repouso."²⁷

Ao analisar as intervenções do narrador nas novelas de Balzac e Henry James, Peter Brooks constata que o narrador melodramático "dá força para os gestos, através de interrogações e de evocações com as mais fantásticas possibilidades, para fazê-los produzir significações, para fazê-los entrar na consciência de seu absoluto potencial de parábola". Este narrador nos faz "testemunhas da criação do drama – uma excitação excessiva, história parabólica – de um material banal da realidade"²⁸. Como a voz *over* do filme desempenha exatamente esse papel, pode se dizer que é uma voz essencialmente melodramática.

Um outro exemplo da quebra do registro naturalista aparece na maneira como 'Ntoni, a personagem principal no filme, é constituída.

²⁶ VISCONTI, *op. cit.*, p. 2.

²⁷ *Id.*, *ibidem*, p. 1.

²⁸ BROOKS, *op. cit.*, p. 31-2.

Pelas suas idéias e maneira de encarar a vida, 'Ntoni é o novo que se opõe ao velho representado pelo avô:

'Ntoni – Estamos sempre no mesmo ponto: trabalhamos toda a noite e outros devem pegar nossos peixes.

Avô – Sempre tem sido assim, pelo que me lembro. Em Trezza, Castello, Capo Mulino...

'Ntoni – É isto não deve ser! (...) Assim não se pode mais viver! Tenho-o dito tantas vezes, avô!

Avô – Cola, que tem 'Ntoni?

Cola – Avô, o senhor sabe como é? 'Ntoni esteve como soldado no continente, e as coisas erradas, não pode suportá-las. Agora não raciocina mais como nós: raciocina de uma outra maneira. Não é verdade 'Ntoni?

Avô – Tenho 60 anos e sempre tenho raciocinado de um modo, e as coisas andaram bem. 'Ntoni deve escutar os velhos, porque o antigo provérbio diz: força de jovens e juízo de velhos!²⁹

E o filme, através da voz *over*, logo se decide pelo jovem contra o velho.

Voz over: *"Nos habituamos à injustiça, diziam os velhos, e tudo cai sobre as costas dos pobres. Mas os jovens desta vez estão com os olhos abertos, decididos a não se deixarem enrolar."³⁰*

E quando 'Ntoni fraqueja, está humanamente justificado. A falta de trabalho – por pressão dos atacadistas ninguém quer empregá-lo – leva o jovem ao desespero. Esta maneira de proteger a personagem é reforçada pela própria voz *over*, que se encarrega de desculpá-la perante os espectadores.

Voz over: *"É 'Ntoni agora passa as noites no bar a vadiar com o pior de toda Acitrezza. Ao menos, não se pensa na desgraça e se pode dissipar a melancolia. Entre aqueles vagabundos não se envergonha; eles não te acusam, nem te falam de trabalho."³¹*

²⁹ VISCONTI, *op. cit.*, p. 32.

³⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 53.

A voz over e a falta de trabalho acabam minimizando esta passagem, que no livro é o ponto de partida para a total degradação da personagem.

Além disso, a transformação do fracasso de 'Ntoni em tragédia — a família Valastro vê-se reduzida à mais completa miséria —, está longe de ser explicada pelas condições externas desfavoráveis aliadas ao caráter da personagem. É a retaliação dos atacadistas contra o trabalhador revoltado que provoca a queda da personagem.

Voz over: *"Tiveram a sua vingança os atacadistas. Farão pagar caro a 'Ntoni sua rebelião."*³²

'Ntoni é uma personagem visivelmente boa, um herói positivo, ou, como diria Zola, "uma personagem simpática". Ele é uma espécie de paladino fracassado de uma nova maneira de encarar o mundo.

As imagens que mostram 'Ntoni também podem ser lidas a serviço de sua, por assim dizer, "heroicização". Por exemplo, a seqüência da praça do mercado, na hora da rebelião dos pescadores, é estruturada da seguinte maneira: a câmera perambula por uma multidão quase indiferenciada, detém-se na figura de 'Ntoni e acompanha-o até o montículo de pedras, onde a personagem, com a balança na mão, conclama à rebelião (esta imagem lembra a já conhecida iconografia da liberdade de Delacroix).

Vemos, assim, como a personagem é elaborada dentro do esquema consagrado no melodrama.

Há também uma polarização entre o bem e o mal. 'Ntoni, e sua família, de um lado, os atacadistas, o policial e a ignorância revestida de inveja da população de pescadores, de outro. Esta polarização também se reflete no contraste entre o ambiente dos pescadores e o dos atacadistas³³: a pobreza absoluta dos primeiros e a abundância dos segundos (pão e sopa para os trabalhadores, uma mesa farta para os atravessadores). O vestuário também separa, de forma enfática, os dois lados.

Além disso, parte da composição das imagens do filme contribui para um tom dramático excessivo e hiperbólico. Há um contraste forte de branco e preto, deixando mais expressiva a cena. O enfoque de cima para baixo da câmera realça espa-

³¹ VISCONTI, *op. cit.*, p. 168.

³² *Id.*, *ibid.*, p. 117.

³³ É bom lembrar o caráter expressivo do melodrama, do qual o cinema mudo se apropriou. Segundo Brooks, a expressividade é alcançada pela intensificação e a hipérbole da representação.



cialmente as personagens. Além disso, seqüências inteiras de imagens que mostram um mar bravio, ruas solitárias castigadas pela chuva, nos transportam para um domínio iconográfico romântico. Principalmente, se pensarmos que há uma relação entre a natureza revoltada e o desespero das personagens: a cena final destas seqüências mostra as mulheres Valastros de costas, açoitadas pelo vento e a chuva, olhando desesperadas para a imensidão do mar, esperando algum sinal do retorno de seus homens (nestes momentos, introduz-se, pela primeira vez, uma música independente da trilha sonora, com uma função claramente dramática).

O tom melodramático da voz *over*, a clara heroicização da personagem principal, a polarização e intensificação dramática no enredo e nas imagens, levam explicitamente a uma subversão do esquema naturalista exposto no romance. Entretanto, assim como não se pode reduzir o filme a seu esquema naturalista, apesar de seus fortes componentes melodramáticos, tampouco se pode fazer dele um mero melodrama.



Tudo se passa como se, de um lado, o melodrama funcionasse como o antídoto necessário para a concepção cientificista e positivista do naturalismo. Não se trata de expor os males da natureza humana, há uma clara intenção de identificar o espectador com a família Valastro, que reconhecemos como representantes morais do bem: há uma mensagem moral sendo veiculada. De outro, há uma recusa em levar até as últimas conseqüências o esquema melodramático: o valor moral superior dos Valastros não impede que eles se afundem no desespero e na miséria (poder-se-ia dizer que a família se perde por causa de sua superioridade moral). Entretanto, não se trata apenas de mostrar que as forças do bem nem sempre vencem as do mal (que faria supor que *La Terra Trema* trabalha num registro realista), mas o de deslocar a parábola para além do âmbito moral. Mais do que representantes do bem, os Valastros são uma alegoria de uma classe social: a dos despossuídos. A própria voz *over* – no começo e na sua última intervenção – deixa claro esta alegorização e o seu significado.

Voz over: “A história que o filme conta é a mesma que no mundo se renova ano após ano, em todos os lugares onde homens exploram outros homens.”³⁴ (no começo)

Voz over: “Se pudesse, eu te ajudaria. São as primeiras palavras afeituosas que 'Ntoni escutou depois de muito tempo. Mas ninguém poderá ajudá-lo, até que todos tenhamos aprendido a nos querer bem, a ser como uma coisa só. É dentro de si que 'Ntoni deverá encontrar a coragem para recomeçar.”³⁵

O didatismo melodramático passa a seguinte lição: é necessário criar condições históricas para que o desfecho de relatos como o do filme possa mudar, isto é, os despossuídos precisam aprender a se enxergar enquanto classe social e se unir para poder sair das condições miseráveis em que se encontram. Vemos, assim, como o filme não se limita a mostrar a luta inglória entre os pobres e os poderosos. Mais do que transmitir uma lição moral, *La Terra Trema* parece querer despertar no espectador uma “tomada de consciência”.

³⁴ VISCONTI, *op. cit.*, p. 22.

³⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 190.

Em poucas palavras: em *La Terra Trema*, a comiseração e o maniqueísmo criam, através da forte identificação, um esquema narrativo claro e didático, ao passo que a descrição, a desdramatização e a suposta neutralidade dariam à narrativa o estatuto da veracidade pretendida pelos documentários e reportagens, isto é, uma espécie de legitimação narrativa, que o melodrama teria perdido. Naturalismo e melodrama ajudam a estender a lição moral para uma apreciação política.

Resumo: Em *La Terra Trema*, Visconti desenvolve a idéia de um filme ficção-documentário. Trata-se de documentar as agruras e exploração dos deserdados da terra, em que distanciamento e comoção se misturam de forma inesperada. A plasticidade das imagens e a voz *over*, elementos geralmente entendidos como de distanciamento, escondem todo um processo de identificação. Entre esses dois pólos, mais do que uma lição moral, *La Terra Trema* pretende provocar uma tomada de consciência no espectador.

Palavras-chave: cinema, naturalismo, melodrama, neo-realismo

Abstract: *La Terra Trema* is conceived by Visconti as a work that operates both as fiction and documentary in which the difficulties and exploration of the people deprived of their own land are seen through a surprising mixture of commotion and objectivity. Devices generally associated with objectivity such as the plastic elements of the image and the recourse to a narrative voice function as a means to hide the process of identification that lies behind the objective view they suggest. In between these two opposite narrative options, *La Terra Trema* addresses the spectator in an attempt to rise its critical conscience.

Keywords: cinema, naturalism, melodrama, neo-realism